



Identité collective et ethos de l'orateur dans la chanson afro-américaine

Valérie Bonnet

► To cite this version:

Valérie Bonnet. Identité collective et ethos de l'orateur dans la chanson afro-américaine. Boix C. (dir.). Argumentation, manipulation, persuasion – Ressources linguistiques et stratégies discursives, L'Harmattan, p. 249-274., 2007. hal-01316586

HAL Id: hal-01316586

<https://hal.science/hal-01316586>

Submitted on 17 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Identité collective et ethos de l'orateur dans la chanson afro-américaine¹

L'affirmation de la communauté noire américaine fait émerger en 1966 le mouvement du *Black Power*. Pour la première fois, on assiste à une affirmation de l'identité noire et une revendication de celle-ci.

La musique afro-américaine, qui était depuis les années 50 une musique populaire de large diffusion à vocation hédoniste, subit elle aussi une mutation. À partir du milieu des années 60, certains artistes abandonnent les thèmes récurrents de l'amour et du divertissement, chantent leur fierté d'être noirs, incitent leur public à se revendiquer comme tel et à réclamer ses droits. Le mot d'ordre est un refus de la soumission, mais aussi un acte d'implication dans une communauté que les artistes appellent de leurs vœux, et qui, si elle veut obtenir son dû, se doit de sortir de l'ombre.

L'objectif de cet article va être de définir pourquoi, aux yeux de certains membres de la communauté, la musique populaire a davantage œuvré pour la cause noire que les discours politiques, et de définir quels ont été les modes de son action².

1. Constater et agir, déclarer et faire faire

Le militantisme est une affaire de discours, mais aussi d'action. L'articulation entre le faire savoir et le faire faire s'avère donc centrale dans le cadre de la parole militante. C'est en ce sens que le discours qui nous occupe constitue une véritable forme de manipulation, puisqu'il vise non seulement à agir sur son auditoire, mais également à faire agir celui-ci.

¹ Je remercie M. Patrick Charaudeau pour ses remarques particulièrement éclairantes.

² À tel point que c'est à James Brown que les maires de Boston et Washington font appel pour tenter de calmer les émeutes qui suivirent l'assassinat de Martin Luther King en Avril 1968.

1. 1. Un manifeste épars

Le corpus de textes qui émerge vers la fin des années 60 peut être considéré comme un manifeste épars³. Le public le comprend, et, à partir de 1966, les extraits les plus marquants de chansons («**S**ay it loud, I'm black and I'm proud», «**I**d rather die on my feet than keep living on my knees» (James Brown)) sont érigés au rang de slogans, graphités sur les murs des ghettos, ou imprimés sur des t-shirts⁴.

Avant tout à caractère social, les chansons ne constituent en rien la tribune du Black Panther Party, mais, certaines de ses caractéristiques linguistiques et scénographiques facilitent la diffusion du discours militant auprès des masses. Ce phénomène s'infléchit au cours de la décennie et les paroles des chansons reprennent progressivement les grandes lignes du discours politique afin d'inciter les membres de la communauté noire à entrer en résistance.

Textes de combat, ces chansons possèdent plusieurs caractéristiques du manifeste – comme le manifeste, les textes ont des signatures plurielles⁵, comme dans le manifeste, le monde évoqué est en crise, comme le manifeste, ces chansons sont un appel à l'action et la dénonciation d'un monde insupportable.

Mais les similitudes ne se limitent pas aux seuls contenus et intentions. En effet, M. Burger, souligne que le manifeste, qui se veut *discours de vérité* (Burger, 2002 : 29), manifestation de la réalité, possède de nombreuses traces référentielles (Burger, 2002 : 23). Si l'on passe les textes de *soul music* au crible de sa grille d'analyse, le résultat est probant, et on note la présence –

- de pronoms personnels (essentiellement le *I* (de l'expérience), le *We* (de la communauté), le *you* d'interpellation (cf. Bonnet, 2002)),
- de déictiques («**B**ut oh **n**ow I've got my pride/deep down inside/And no one will ever take it again» (*Time Has Brought About A Change* – Willie Hightower, 1970), «**N**ow, sisters and brothers, we're hip today that it is no mystery/I mean life is battle for power, especially american history» (*Are You Really Ready For Black Power* – Gary Bird, 1970), «**W**e people who are darker than blue /Are **w**e gonna stand around this town and

³ Citons, à titre d'exemple, quelques titres emblématiques tels que, *Say it loud, I'm black and I'm proud*, *Get Up, Get Involved*, *Get Into It* (J. Brown, 1968), *People Get Up* (The Impressions, 1969), *Stand Up And Be Counted* (The Flames, 1971), *Time a brought about a change* (Willie Hightower, 1970), *A Change Had Better Come* (The Alexander Review, 1974).

⁴ Les témoignages des acteurs de la période – D. J's., chanteurs de la génération postérieure – vont en ce sens (cf. Bonnet, 2002 et (b)).

⁵ Au sens où certaines de ces vedettes sont les membres de formations, à l'instar de Curtis Mayfield, le leader des Impressions, mais aussi où est souvent utilisé le *we* communautaire, et où des extraits sont souvent repris dans d'autres chansons (cf. Bonnet 2002 et (b)).

let what others say come true /**We're** just good for nothing they all figure/A boyish grown up shiftless jigger /**Now we** can't hardly stand for that (*We People Who Are Darker Than Blue* – Curtis Mayfield, 1970), «**E**verybody gather round and listen to my song/I've only got one/**This** nation people are **now** united as one (*Keep On Keeping On* – Curtis Mayfield, 1971),

— de circonstances («**I**n this world of no pity,/I was raised **in ghettoes of the city** (*Is It Because I'm Black* – Syl Johnson, 1968), «**W**hen **I was young** I felt ashamed (*Ghetto Man* – Tony Clarke, 1969), «**T**he times are changin' **in the U. S. A.** (*Times Are Changing* – Jimmy Sabatier, 1969), *Inner City Blues* (Marvin Gaye, 1971), *There's No Place Like **America Today*** (Curtis Mayfield, 1975)⁶.

— de noms propres («**N**iggers try to act like **Malcolm** (*Niggers Are Scared Of Revolution* – Last Poets, 1971).

On pourrait ajouter à ce répertoire les éléments qui implantent le manifeste dans une situation de communication

— des questions (*Are You Really Ready For Black Power* (Gary Bird, 1970)),

— l'utilisation du mode impératif («**B**rothers **hold** your hands across the nation/Wanna gather now than ever before/Freedom right now or else damnation (*Stand Up And Be Counted*, The Flames, 1971), *For God's Sake Give More Power To The People* (Chi-Lites, 1971).

En effet, la composante référentielle des textes implique qu'ils renvoient à une réalité non linguistique ou textuelle, «**I**n réel vrai, non fictif (...) objectif (Burger, 2002 : 23), qu'il convient de changer au plus vite

Lancer un manifeste est un acte d'intelligence (...) Les manifestants ont compris les rouages de la crise, car ils la vivent au quotidien (...) mais c'est aussi un propos « éclairant » : explicatif et programmatique. Le manifeste rend précisément le monde « manifeste », celui-ci dès lors induit que d'autres – les non-manifestants – entretiennent un climat de mensonge, de tromperie et de rumeur. Le manifeste dénonce le faux, car il est tout entier discours de vérité. (Burger, 2002 : 29).

Et, de fait, les textes insistent fortement sur une vérité dévoilée

— «**S**tand/For the things you know are right/It's the truth that the **truth** makes them so uptight (*Stand !* – Sly stone, 1969),

— «**W**e must begin to tell our young/There's a world waiting for you/This is a quest that's just begun/When you feel really low/Yeah, there's a great **truth** you should know (*To Be Young, Gifted And Black* – Nina Simone, 1969),

⁶ «**I**n référence à un réel identifiable et ponctuel semble obligatoire (Burger (2002 : 23).

— «You've been lying on the **truth**/I'm going to tell it like it is/Got to bring the **truth** to light/Tell **truth** of our equal rights» (*Lying on the truth* – The Rance Allen Group, 1973)⁷.

Les conditions de réalisation des textes contribuent également à l'instauration d'un discours de vérité—les artistes, en empruntant aux prêtres nombres de leurs techniques oratoires, dont l'incitation à la participation du public lors des performances *live*— (cf. Bonnet, (b)), procèdent à une captation qui a pour conséquence de placer ce discours dans le genre du prêche. Cette pratique érige le discours en vérité incontestable, puisque dans la tradition du *preaching*, la transe permet à Dieu de parler par la bouche du prêtre⁹. Renforçant cette procédure, le D. J. s'adresse parfois au chanteur dont il est en train de diffuser le disque en des termes qui indiquent clairement le caractère testimonial de ses paroles —«Go ahead and tell'em», «Yeah man, I know what you're talking about», «Tell it like it is», «Testify brother, testify».

De plus, et comme si besoin était, les animateurs radio commentent les textes des chansons qu'ils diffusent par des expressions stéréotypées comme «Ain't that the **truth**», «That's the natural **truth**», «You'd better **believe** it» ou «That's what's **happening**».

Comme tout texte manifestaire, le dévoilement de la vérité s'accompagne de la création d'une vérité à venir—en effet, le principe du manifeste est d'inciter à l'action pour corriger au plus vite un réel insupportable—

Tout manifeste est un texte d'action, c'est-à-dire qu'il vise à embrayer un changement de l'état du monde. Il expose la solution au dysfonctionnement du social, et appelle ses adhérents à agir. Le manifeste prétend dès lors posséder une force initiative qui l'ancre dans une réalité à venir : le monde en aval du texte. Cette réalité ne préexiste pas à sa nomination par le texte. Elle en est la conséquence. (Burger, 2002 : 41).

Le caractère illocutoire du manifeste met le monde en adéquation avec les mots, et permet ainsi l'adéquation du discours à la vérité. Cette vérité, dépendante de la capacité à l'implication de l'auditoire dans la cause, est elle-même dépendante du discours.

C'est donc en raison de la récursivité du processus affirmé par le manifeste que le changement, affirmé, prend un caractère inéluctable, et les apparences d'une prophétie auto-réalisante—

⁷ Ou même le nom du groupe The Undisputed Truth.

⁸ Il convient de noter que les D. J's. font de même lors de la radiodiffusion des chansons.

⁹ Les prêches sont composés de deux parties—l'invocation et l'appel à la divinité et la manifestation de la divinité à travers les danses d'un initié. Au point culminant de la seconde phase, le prêtre entre en transe et délivre alors à l'assistance le message de Dieu (cf. Gumperz, 1989).

- «There's been times when I thought/I wouldn't last for long/But now I think I'm able to carry on/It's been a long, long time comin'/And I know a change gone come/Oh! Yes it will» (*A Change Is Gonna Come* – Sam Cooke, 1964),
- «So we gonna make it, I know we will» (*We Gonna Make It* – Little Milton, 1965),
- «We're movin' on up (movin' on up)/We'll just keep on pushin'/We're a winner/Lawd, baby/Everybody/Hey, you know we're movin' on up/We're a winner» (*We're A Winner* – The Impressions, 1967),
- «I'mon now, up to the top/Nobody gonna stop/The ghetto man/'Cos he's got a plan» (*Ghetto Man* – Tony Clarke, 1969),
- «I'm fighting mad /I'm in a hurry/Don't shed no tears, 200 years, The times are changin' in the U. S. A.» (*Times Are Changing* – Jimmy Sabatier, 1969),
- «We must begin to tell our young/There's a world waiting for you/This is a quest that's just begun» (*To Be Young, Gifted And Black*– Nina Simone, 1969),
- *We Are Rolling On* (The Impressions, 1968),
- «This nation people are now united as one /and we just keep on keeping on/We just keep on keepin on/never worry too long about about what goes wrong/today in sorrow we got joy tomorrow» (*Keep On Keeping On* – Curtis Mayfield, 1971),
- *When The Revolution Comes* (The Last Poets, 1970),
- «We'll just keep on pushin'/Like your leaders tell you to/At last that blessed day has come/And I don't care where you come from» (*Move On Up* – The Impressions, 1968),
- «No more tears do we cry/And we have finally dried our eyes/And we're moving on up/Just move on up and keep on wishing/**Remember your dreams are not only schemes**/So keep on pushing from» (*Move On Up* – The Impressions, 1968)¹⁰.

Bien entendu, comme le souligne Burger (2002:43), il serait illusoire d'isoler le texte de son contexte, et ceci tout particulièrement dans le cas des textes politiques. La chanson afro-américaine ne doit son engagement qu'au *Civil Rights Movement*. Cependant, si elle n'est pas à l'origine de celui-ci, elle y a fortement contribué.

¹⁰ L'utilisation des temps verbaux, est, bien entendu essentielle, ainsi que le montrent les exemples ci-dessus. Le futur, le présent progressif.

1. 2. La construction de l'auditoire

Entre autres contributions de la chanson populaire au Mouvement pour les Droits Civiques, il convient de citer la construction de l'auditoire, au sens où Perelman (1958[25]) entend celle-ci. L'auditoire ne se confond pas avec le public empirique, il est construit par l'orateur en vue de donner davantage d'efficacité à son argumentation. Cette proposition implique deux choses : une adaptation de son discours à l'auditoire, mais aussi une définition implicite de celui-ci dans laquelle il acceptera de se reconnaître, et qui correspondra à ses aspirations.

C'est une des raisons du succès de la *soul* en tant que musique commerciale. En effet, le public avait envie de chansons optimistes, qui lui donne confiance et espoir dans un avenir meilleur, message que ne pouvait communiquer le *blues* :

- *We're A Winner* (The Impressions, 1967),
- « We got talent we can use » (*I Don't Want Nobody To Give Me Nothing*, James Brown – 1969),
- « Beautiful sister of mine/I'm glad we both think it's now time/To really show what we can do/Improving black pride is now true » (*Beautiful brother of mine*, Curtis Mayfield – 1971),
- « And we're a winner/And everybody knows it too/We'll just keep on pushin'/Like your leaders tell you to » (*We are a winner*, The Impressions, 1967).

Mais, bien au-delà de ces considérations économiques, c'est également là la cause de l'implication et du poids de ce genre musical dans la lutte pour les droits civiques. En effet, les textes des leaders politiques rassemblent des militants, mais c'est un rôle autre que se donne la chanson populaire : elle touche les indécis, ceux qui hésitent, et qui sont exhortés à retrouver leur fierté :

- *Say It Loud, I'm Black And I'm Proud* (James Brown, 1968),
- *You Can Make It If You Try* (Sly Stone, 1968),
- « At last we've outgrown Uncle Tom/Devoting more time in the slum/Teaching our own a new pride/That makes us feel all good inside » (*Beautiful Brother Of Mine* – Curtis Mayfield, 1971).

En effet, la définition qui est donnée de l'auditoire lui semble plus proche de la réalité que celle que proposent les leaders politiques, et dans laquelle il peine à reconnaître.

Mais, dans le cadre qui nous occupe, la notion de construction de l'auditoire peut être développée plus avant. En effet, la contribution essentielle de la *soul* au mouvement pour les droits civiques est l'érection de son public en une communauté, ainsi que l'indiquent divers

témoignages¹¹. Écouter ces chansons et y être sensible contribue à unifier un public, à créer une identité collective, à générer un sentiment d'appartenance, processus également engendré par l'affirmation de l'existence de cette communauté.

Ainsi, les chanteurs de *soul*, mais aussi les D. J's. utiliseront divers artefacts pour créer et ce sentiment et cette communauté (cf. Bonnet, 2002)□

- L'utilisation du *we*,
- L'utilisation de termes d'adresse comme *brothers and sisters*,
- les demandes de réponse à l'unisson dans les concerts de James Brown, ou les invitations à se tenir les mains comme dans les concerts des Impressions (cf. Bonnet 2004),
- Les appels directs à une implication dans l'action de la communauté (*Get Up, Get Involved, Get Into It* (James Brown, 1968), *Stand up and be Counted* (The Flames, 1971)),
- les affirmations péremptoires qui posent en vérité l'existence d'une communauté unie et soudée dans le combat («*But I say we won't quit moving/Until we get what we deserve [...] We'd rather die on our feet than keep living on our knees*□□*Say It Loud, I'm Black And I'm Proud*, James Brown, 1968)).

Bien entendu, si nous reprenons le point argumentatif laissé en suspens au paragraphe précédent, nous n'impliquons pas que la *soul* a créé une communauté noire. Celle-ci n'a été qu'actualisée par cette forme d'incursion sur la scène publique qu'est la déclaration de l'existence qu'une communauté noire agissante. Et, de fait, l'entrée de la *soul* dans le cadre de l'activisme politique est née d'un mouvement spontané d'interprétation politique des textes par les auditeurs, ou même les D. J's..

Il est dès lors nécessaire de faire appel à la notion de représentation, point de jonction entre perception et construction du réel□

Les représentations, en tant qu'elles construisent une organisation du réel à travers des images mentales, elles-mêmes portées par du discours ou d'autres manifestations comportementales des individus vivant en société, sont incluses dans le réel, voire sont données pour le réel lui-même. Elles s'appuient sur l'observation empirique de la pratique des échanges sociaux et fabriquent un discours de justification de ceux-ci qui met en place un système de valeurs, érigé en norme de référence. Ainsi est construite une certaine catégorisation sociale du réel qui témoigne à la fois du rapport de « désidérabilité » que le groupe social entretient avec son expérience de la quotidienneté, et du type de commentaire d'intelligibilité du réel qu'il produit, sorte de métadiscours révélateur de son positionnement. En bref, les représentations témoignent d'un désir social, produisent des normes et révèlent d'un système de valeur.

¹¹ Cf. Haralambos (1974).

Or, si le savoir de connaissance et de croyance se construisent à l'intérieur de ce processus de représentations, on voit à quel point la frontière entre les deux est difficile à déterminer. (Charaudeau, 1997 : 47).

3. L'ethos de l'orateur

La notion de représentation joue un rôle particulièrement important dans la seconde stratégie mise en place : l'argumentation par l'ethos. Technique argumentative qui repose sur l'image de soi construite dans le discours, celle-ci suppose une dichotomie entre l'ethos montré et la personne de l'orateur.

Dans le cas qui nous occupe, cet ethos montré est assimilable aux paroles des chansons, fruit d'une confusion entre l'énonciateur interne et l'énonciateur externe, mais pas seulement. Cet ethos est également le fruit du dispositif médiatique (interviews, performances scéniques, commentaires des D. J's¹²). Construit par le *performer* en fonction de ce qu'il pense être l'image que le public attend de lui, il est aussi élaboré par ces autres acteurs que sont les animateurs radio.

3. 1. Les arguments fondés sur la structure du réel

En effet, pour que cet ethos ait valeur d'argument, et incite le public à entrer dans l'action, il convient que celui-ci puisse sentir une relation d'empathie. Pour cela, le chanteur montre qu'il provient du même milieu que son public et qu'il n'a pas oublié ses origines modestes¹³, le dire du *soulman* ne possédant de crédibilité que par un savoir partagé. En ceci, il est, conformément aux principes d'Aristote, compétent, sincère et solidaire, puisqu'il connaît les problèmes de son public, comme le montre cette assertion du D. J. Hal Atkins :

A man like James Brown who has come from grief to glory, he has experienced just about everything that the poor man, the people in the ghetto areas, are experiencing now and he knows how to reach them better than a Dr Martin Luther King (Haralambos, 1974 : 105).

Et, de fait, le public connaît son histoire, et malgré sa fortune, James Brown est toujours considéré comme l'un des siens. C'est également le cas de Ray Charles. Mais ce que James Brown possède en plus, c'est que le succès ne l'a pas changé :

James has still got it. It's a thing of coming from the bottom to the top but never losing that feelin' you had when you were at the bottom. (D. J. Lee Garrett, Haralambos, 1974, p. 105).

¹² Ou encore par l'interdiscours : « We got more soul/We got Ray Charles/Doin' his thing/We got James Brown/Doin' his thing too » (*We got more soul* – Dyke and the Blazers, 1969).

¹³ *Supertar* (1972) de The Indisputed Truth en est un excellent exemple : « Don't change your style now that you reached the top/don't choose your friends by what they've got/remember beneath the glitter and the gleam/like everyday people, you're just a human being (...)do you know who your real friends are, I'm talking to you Superstar/Remember how you got where you are, just remember that the same folks made you /you better believe they can break you. ».

Cet ethos solidaire fait appel à ce que Perelman (1958) dénomme la liaison de coexistence de la personne et de ses actes□

L'idée de personne introduit un élément de stabilité. Tout argument sur la personne fait état de cette stabilité : on la présume, en interprétant l'acte en fonction de la personne, on déplore que cette stabilité n'ait pas été respectée, quand on adresse à quelqu'un le reproche d'incohérence et de changement injustifié. Un grand nombre d'argumentations tendent à prouver que la personne n'a pas changé, que le changement est apparent. (Perelman, 1958 : 395).

Ce point est essentiel, et si James Brown insiste sur ses expériences passées lors de ses concerts et de ses interviews – «I've been shoe shine boy, and I'm still one of yours. Can you feel it ?□, «I've been up and I've been down and I know what DOWN is□¹⁴ – c'est également pour conserver son audience et son impact sur celle-ci.

Ainsi, James Brown personnifie l'idée que, comme le *bluesman*, le chanteur de *soul* a vécu ce dont il parle, la pauvreté et la dureté de la vie faisant partie de l'apprentissage du *soul brother*.

En effet, le chanteur de *soul*, par l'exposition de son expérience personnelle pratique ici un travail de légitimation qui fait de lui un expert. Mais celle-ci ne serait d'aucun impact sur son public s'il était quelqu'un d'obscur. Il tient sa légitimité d'une seconde composante□ son statut de star (contrairement au *bluesman*, qui est un anonyme)□

Soul singers are important because it's someone who is in the light, the public light, someone the public looks up to has touched on their problem, and it makes you smile to know that someone understands yours problems (Haralambos, 1974 : 107).

Il est donc investi d'une double autorité□celle du prestige de l'homme qui a réussi à sortir de sa condition, et peut ainsi donner des leçons, mais aussi de celle de l'homme du ruisseau, qui parle d'expérience. Cette double crédibilité est le fruit d'un parcours topique, souvent emprunté par les membres de la scène *soul*□

- «I was born by a river/In a little tent (...) It's been a long, long time comin/And I know a change gone come□ (A Change Is Gonna Come – Sam Cooke, 1964),
- «In this world of no pity/I was raised in ghettos of the city/Mama she worked so hard/To earn every penny (...) But hey ! We can't stop now, we can't stop now/We gotta keep on, keep on, keep on keep on keeping on.□ (Is It Because I'm Black – Syl Johnson, 1968),
- «My ma scrubbed floors to keep me clad/And me and three brothers had to share one bed/When I was young I felt ashamed/'Cos I never knew my papa's name (...) But

¹⁴ À noter le I de l'expérience.

then out of nowhere I found my pride/And I found that a man don't have to
hide/Some natural love and some good ideas» (*Ghetto Man* – Tony Clarke, 1969).

En quoi cette argumentation correspond-elle à ce que Perelman appelle les *arguments basés sur la structure du réel* ? Comme ceux-ci « se servent de celle-ci pour établir une solidarité entre des jugements admis et ceux qu'ils cherchent à promouvoir » (1958 : 351), la structure argumentative sous-jacente à cette exhibition de l'éthos s'appuie sur le visible – la réussite du chanteur, ses actes –, pour le lier à ce qui devrait se voir : les noirs peuvent aussi réussir, et ceci sans pour autant se compromettre ou encore se soumettre au *Diktat* de la culture blanche.

Fait du chanteur, cette argumentation n'en est pas moins une réponse aux attentes du son public : conformément au processus de dévoilement du manifeste, celui-ci rend visibles celle-là, en faisant de ce non-dit du dit, il le rend existant, et donne une réalité à des gens qui partagent sa conception du monde tel qu'il devrait être.

3. 2. Les arguments fondant la structure du réel

Cependant, la double autorité du *soulman* ne permet pas de fonder l'argumentation sur la seule structure du réel. Afin d'exhorter à l'action, il est nécessaire de convoquer les arguments *fondant* la structure du réel.

Ainsi, parallèlement à l'argument par la personne, se dessine l'argument par l'exemple. Cet exemple, c'est celui de l'individu qui a retrouvé sa fierté, démonstration que souligne la structure narrative de ses textes :

— « Once, I was a considerate man/Given no respect at all/But oh now I've got my pride,
deep down inside/And no one will ever take it again » (*Time Has Brought About A
Change*, Willie Hightower, 1970)¹⁵.

Cette argumentation par l'exemple, qui incite à la généralisation, s'effectue parallèlement à une argumentation par le modèle, qui, elle, encouragera l'imitation :

— « Don't give me sorrow/I want equal opportunity/To live tomorrow » (*I Don't Want
Nobody To Give Me Nothing* – James Brown, 1969),

— « Now I'm gonna say it loud/I'm just as proud as the brothers too/And just like the rest/I
don't want no mess about » (*Mighty Mighty (Spades and Whitey)* – The Impressions,
1969),

— « I'm Gonna push on/A little longer/Satisfy my soul/Until I reach my goal » (*I'm Gonna
Push On* – Charles Brown, 1968).

¹⁵ Mais aussi les exemples précédemment cités.

Le plus souvent implicite, cette dimension argumentative des chansons est, bien entendu, liée au système médiatique, et ne possède de validité que dans la mesure où leurs énonciateurs sont des vedettes. En effet, les personnes dont le prestige valorise les actes voient facilitée leur statut de modèle (cf. Perelman, 1958-1989). Ce double prestige, évoqué plus haut, donne son autorité à l'énonciateur, autorité qui constitue la prémisse de l'argumentation par le modèle. Les arguments fondant la structure du réel ne sont donc valides que s'ils sont accompagnés d'arguments fondés sur la structure du réel.

Ce phénomène est à imputer au caractère manifestaire du discours afro-américain des années 60 dont la structure argumentative suppose un double ancrage dans le présent (ou le passé) d'une part, et dans le futur (ou le présent) d'une autre part - en d'autres termes, des arguments fondés sur la structure du réel, et des arguments changeant la structure du réel.

À la fois échantillon et support d'identification, les chanteurs effectuent donc un travail de *l'ethos* visant la modification de la *doxa* qui fait du noir un éternel perdant et la construction d'un sentiment communautaire.

3. 3. Scénographie, scène validée et stéréotype

Le *soulman* est donc perçu comme un individu ayant vécu ce dont il parle, et ce qu'il exprime dans ses chansons est ressenti comme ce qu'il éprouve au plus profond de lui-même, perception entretenue par le fait qu'il se montre très expressif lors de performances scéniques toujours renouvelées.

En d'autres termes, il dit moins son *ethos* qu'il ne le montre, grâce, entre autres, à sa parfaite maîtrise de l'*actio* pour le public, ce qui fait d'un chanteur un *soul brother*, c'est aussi sa fidélité à son style, son utilisation de la phraséologie du ghetto, son engagement physique qui le conduit à transpirer ainsi que le ferait un travailleur, sa gestuelle scénique similaire aux dernières danses noires à la mode. Si certains de ces divers éléments collectés dans la pratique scénique du chanteur semblent répondre d'un travail de l'*ethos*, d'autres sont à imputer à une interprétation libre du public, auteur de cette « construction de lecture » qu'est l'*ethos* de l'orateur.

Ce déchiffrement relève d'un besoin de la communauté afro-américaine, le stéréotype participant de la vie communautaire.

Les sociologues estiment que les images collectives ont pour effet de manifester la solidarité du groupe et d'assurer sa cohésion. Elles traduisent la participation à une vision du monde commune qui donne à un ensemble d'individus isolés la sensation de former un corps social homogène. (Amossy, 1991 : 36).

Du stéréotype à la scène validée, il n'y a qu'un pas. Tout comme le stéréotype, la scène validée est présente dans la mémoire collective (cf. Maingueneau, 1999[89]), bien plus, celui-là peut être un élément constitutif de celle-ci. Ainsi, l'ethos exhibé par James Brown convoque une scène familière de discussion d'égal à égal entre membres du ghetto[90]

Here's a guy that's made all that money, and where a lot of entertainers tend to get stuff shirtish or phony, no, he's still the same. (...) you can meet him on the street and say "Hey, you got a light" and he say "Sure, I got a light". I would venture to say James Brown, if he saw your car stuck in the snow, would help you push it and you would never know he was an entertainer. He's not a phony entertainer. (témoignage du D. J. Butterball, in Haralambos, 1974 : 106).

Cette scène validée, ainsi que le démontre Maingueneau (1999[90]), peut être « à la fois intérieure et extérieure au discours qui l'invoque[91]. Ce double ancrage, qui la conduit à être à la fois préexistante au discours, mais également le produit de celui-ci, en ce sens qu'il la façonne afin de l'adapter à l'univers qui la convoque, permettra aux chanteurs de progressivement transformer le stéréotype du noir[92] apparaîtront l'utilisation de plus en plus courante du B. E. V., les coupes afro, les vêtements tribaux (cf. Bonnet, (b)). Ces divers éléments participent, en tant que constituants de l'ethos, à une mise en place d'une scénographie de la *blackness*, elle-même instituée à partir de divers indices.

En d'autres termes, le discours de la *black pride* rend pertinent un ethos afro, qui rend pertinent le discours d'engagement¹⁶. Ainsi, James Brown, dont la technique scénique introduira l'âme noire dans la performance *live*, se verra contraint, à la suite des reproches des tenants de la lutte pour le *Civil Rights Movement*, d'infléchir la dimension militante de ses textes, ce qui ne manquera pas de lui aliéner son public blanc

4. Une construction conjointe

La notion de scénographie, que nous avons élargie à l'énonciation en face à face, rend nécessaire l'évocation de la notion d'incorporation. Celle-ci n'est pas seulement un procédé de mise en représentation du garant-énonciateur, elle contribue à lier l'ethos à la communauté[93]

- L'énonciation du texte donne corps au garant,
- le co-énonciateur incorpore, assimile un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps,
- ces deux premières incorporations permettent de constituer un corps, la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au discours. (Maingueneau, 1999 : 80).

¹⁶ «Ce sont les contenus déployés par le discours qui permettent de spécifier et de valider la scène et l'ethos mêmes à travers lesquels ces contenus surgissent.[94] (Maingueneau, 1999[85]). C'est ainsi que certains chanteurs, qui, bien que fort bien éduqués, se mettront à utiliser la diction et la phraséologie du ghetto (cf. Haralambos, 1974[109]).[95]

4. 1. L'âme noire

De fait, le qualificatif *soul brother*, attribué aux chanteurs de *soul*, et plus particulièrement à James Brown, est un renvoi direct à la communauté noire et à son histoire. Le *soul brother* appartient au groupe de ceux qui ont payé leur tribut à la vie, et, en raison de cette communauté d'expérience, il a une compréhension directe et profonde des autres *soul brothers*. L'attribution de ce statut privilégié au chanteur est la conséquence directe de l'ethos que celui-ci exhibe. En effet, sa manière de chanter, construction d'une véritable image de soi, présente ses idées, mais aussi une manière d'être, et donc, une participation à un vécu□

la qualité de l'ethos renvoie en effet à la figure de ce « garant » qui à travers sa parole se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir dans son énoncé. (Maingueneau, 1999 : 80).

Mais avant tout, le *soul brother* est celui qui possède l'âme noire, ou *soul*, apanage du seul peuple noir, et qui constitue l'essence de l'afro-américain¹⁷. Ainsi, James Brown est le *Soul Brother Number One*, il personnifie l'âme noire, et c'est par la mention de son nom qu'est définie la *soul music*¹⁸. Cette essence est donc stabilisée et concrétisée par une personnification, qui constitue en ceci un processus similaire à l'incarnation du garant.

La *soul* est le produit du dur vécu de l'afro-américain, mais elle est également la condition nécessaire à la survie de celui-ci¹⁹, elle est perceptible dans le comportement spécifique du *soul brother*□

— «□tellin' the world/Sister and Brothers/We got more soul/When we walk (...)/We got more soul/When we talk (...)/We got more soul/When we dance/ (...) We got more soul, we got it□ (We got more soul –Dyke and the Blazers, 1969).

Il s'agit ici de ce que Perelman appelle les relations de liaison de l'acte et de l'essence□

on arrive, à partir d'un verbe, d'un adjectif ou d'une expression désignant une relation, à former des essences (« le joueur », « le patriote », « la mère »), caractérisant certaines classes d'êtres dont elles expliquent le comportement (Perelman, 1958 : 440).

Agir conformément aux canons de la culture afro-américaine n'est donc pas seulement un marqueur d'appartenance, c'est également une condition *sine qua non* de cette appartenance.

¹⁷ «□Worth more than gold/you can't buy soul□ (Soul People, Shan Miles). Élément fondateur de la communauté, la *soul* exclut toute forme de hiérarchie□«□Y'see if you have white light brown skin and high yellow, you're still black, so we got to stick together now□□It Because I'm Black – Syl Johnson, 1968).

¹⁸ «□Everybody talkin''bout soul/how it make you feel now/but I wanna know baby/do they know the deal now/alla you got to do is feel it/I'm talkin''bout soul/now if you ask old James/he can tell you about it□ (Talkin''bout soul, Marvin L. Simms's). Dans le concept de *soul*, musique (*soul music*), nourriture afro-américaine (*soul food*), individus (*soul people*), sont les diverses manifestations de la même essence.

¹⁹ «□Different strokes for different folks/special strokes for colored people/the reason why we got a special stroke, we colored folks/that's what makes us soul folks□ (Different strokes – Syl Johnson, 1967).

4. 2. Les boucles de rétroaction

Dès lors, il convient de souligner que le système argumentatif ainsi mis en place fonctionne par boucles de rétroaction.

Tout d'abord, la construction de l'auditoire□ devenir le héraut de la communauté implique l'existence de cette communauté□ il y a donc une véritable performativité du discours afro-américain□ en s'adressant à la communauté noire, le chanteur crée celle-ci. Ce phénomène passe, entre autres, par la construction du stéréotype□ le déchiffrement par le public des indices discursifs constitutifs de celui-ci concourt à l'interrelation locuteur/auditeur, et donc, à la création d'une solidarité permettant la construction d'une communauté (Amossy, 1999, 18).

D'autre part, se reconnaître comme destinataire du discours, et donc, membre de la communauté des *soul brothers* est le fruit des liaisons de coexistence entre l'individu et le groupe (cf. Perelman, 1958□ 434), qui rendent interdépendantes la réalité du groupe et l'attitude de ses membres. Cette liaison implique un certain mode d'action qui est celui de la communauté noire□

Le comportement est souvent décrit par la dénomination même du groupe ; il réagit d'autre part sur l'image que l'on se fait de celui-ci. (Perelman, 1958 : 435).

Il convient donc de souligner l'influence mutuelle de l'orateur et de son public□

Les individus influent sur l'image que nous avons des groupes auxquels ils appartiennent et, inversement, ce que nous croyons du groupe nous prédispose à une certaine image de ceux qui en font partie (Perelman, 1958 : 433).

Par son comportement, l'individu, et *a fortiori*, celui qui est dans la lumière, influe sur l'image de la communauté, qui, se référant à son idole, agira comme celle-ci. Cependant, le chanteur ne doit sa popularité qu'à son ethos de *soul brother*, ce qui implique une action inverse du public sur l'orateur, qui se doit, pour conserver son public, mais aussi le toucher par son discours, exhiber l'être social que celui-ci réclame. Il y a donc construction conjointe de l'ethos de l'orateur et de l'identité du groupe.

Ensuite, les influences mutuelles des arguments fondés sur la structure du réel et des arguments fondant la structure du réel□ l'argument par le modèle ne fonctionne que grâce à sa conjonction avec l'argument d'autorité. Le statut de modèle du *soul man* est le fait de cette auto proclamation qu'est le discours qu'il dispense, mais il lui est également conféré par son public, qui le reconnaît comme tel□

In many ways a singer may be likened to a political representative. His position depends upon the support of the people they pay his salary and to some extent influence what he has to say. Unlike the politician, the singer has no guaranteed term of office, so must constantly give the people what

they want to retain his position. This comparison is particularly apt with reference to the black community, which until recently has had little political representation and almost no public voice. Black audience have largely created the successful soul singers by buying his records and paying to see him. In a very real sense the singer is a chosen representative of the people. (Haralambos, 1974 : 107).

Corollaire du point précédent, l’ethos ne peut être coupé de la position du locuteur dans le champ social. Amossy (1999 : 149) souligne l’influence mutuelle de cet ethos institutionnel et de l’ethos discursif :

l’autorité du locuteur ne provient pas seulement de son statut extérieur et des modalités de l’échange symbolique auquel il participe. Elle est aussi produite par le discours dans un échange verbal qui vise à produire et à faire reconnaître sa légitimité. (Amossy, 1999 : 149).

Cependant, dans le contexte politique de l’Amérique des années 60, le seul discours peut être considéré comme un acte de l’orateur, comme l’illustre l’exemple de James Brown évoqué plus haut. En d’autres termes, cette incursion dans l’espace public qu’est la prise de parole peut être considérée comme un acte d’engagement. S’engager, c’est aussi être énonciateur d’appels à l’engagement, s’emparer du *skêptron*. Ainsi ressurgit la problématique du manifeste. Comme apposer sa signature au manifeste modifie l’identité du signataire qui devient dès lors un manifestaire (cf. Burger 2002 : 32), se faire le relais, sous diverses formes, du discours du *Civil Rights Movement* fait du chanteur le représentant d’une cause. Dès lors, un ajustement par rapport à la problématique du manifeste est nécessaire.

En effet, le contrat de communication ne fonctionne que par la reconnaissance mutuelle des partenaires de l’échange langagier et de la visée discursive. C’est bien parce que la communauté afro-américaine les a reconnus comme tels – et l’histoire de l’engagement de la musique populaire en est la meilleure preuve – que les *entertainers* sont devenus les membres actifs de la lutte pour les droits de la communauté.

Conclusion

La force d’argumentation de la musique populaire repose sur un des éléments de construction des représentations : le *discours circulant*. Les trois fonctions de celui-ci, qu’énonce Charaudeau (1997 : 113-114), résument pleinement le rôle qu’a joué la musique *soul* dans le mouvement pour les droits civiques :

- fonction de contre-pouvoir, assurée par la « parole de transcendance » liée à l’autorité du chanteur, autorité validée par son statut d’expert,
- fonction de régulation, qui détermine ce que doit être le comportement de l’afro-américain, et qui remplace le stéréotype du noir par un autre en s’appuyant sur sa scénographie,

— fonction de dramatisation présente dans les structures narratives de certaines chansons, ou même les témoignages délivrés au cours des interviews.

Tout comme l'orateur n'est pas le point de départ de l'acte de parole, mais «Une institution discursive inscrite dans une certaine configuration culturelle et qui implique des rôles, des lieux et des moments d'énonciation légitimes, un support matériel et un mode de circulation pour l'énoncé» (Maingueneau, 1999:82), l'espace public n'est pas un point d'origine, mais «Résulte de la conjonction des pratiques sociales et des représentations» (Charaudeau, 1997:114).

Ce qui a fait la force de la musique au regard du discours politique et militant, c'est qu'elle a su pleinement utiliser les configurations culturelles et les représentations, dont elle était elle-même le fruit, par une activité de dévoilement de pratiques qu'elle rendait ainsi légitimes: celles de la culture afro-américaine, avec tout ce que ceci peut inclure, mais aussi impliquer en termes d'engagement. Par l'exhibition de l'être social, la scénographie a non seulement fait passer au second plan le statut d'employé de l'industrie du disque, qui constituait la réalité du chanteur²⁰, mais elle a également autorisé la configuration des représentations en discours sociaux, dont le rôle identitaire a permis aux membres du groupe de construire une conscience d'eux-mêmes en se fondant sur l'identité collective qu'affirmait la *soul*: celle des représentants assumés de la culture afro-américaine.

Bibliographie

- Amossy Ruth, 1991, *Les idées reçues – Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan.
- Amossy Ruth, 1997, «La force des évidences partagées», *ELA*, 107, 265-278.
- Amossy Ruth (dir.), *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
- Bonnet Valérie, 2002, «Revendication et politique en paroles: chansons de la communauté noire américaine», *Mots*, LXX, 65.
- Bonnet Valérie, (a), «L'opposition verticalité/horizontalité dans les chansons protestataires anglophones (communautés noires américaines)», S. Rémi-Giraud & P. Bacot (éds.), Lyon, PUL, à paraître.
- Bonnet Valérie (b), «La rhétorique de la chanson contestataire noire américaine, entre *preaching* et *double entente*», Actes du colloque *Langages et Signification: Rhétoriques des discours politiques*, à paraître.
- Burger Marcel, 2002, *Les manifestes: paroles de combat – De Marx à Breton*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- Charaudeau Patrick, 1997, *Les discours de l'information médiatique – La construction du miroir social*, Paris, Nathan.
- Charaudeau Patrick. & Maingueneau Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

²⁰ Les maisons de disques et les stations de radio appartenaient majoritairement aux blancs.

Gumperz John, 1989, «Le style ethnique en rhétorique politique», *Sociolinguistique interactionnelle*, Paris, L'Harmattan.

Guralnick Peter, 1986, *Sweet Soul Music – Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, London, Virgin.

Haralambos Mickael, 1974, *Soul Music, The Birth Of A Sound In Black America*, New-York, Da Capo Press.

Labov William, 1978, *Le parler ordinaire*, Paris, Minuit.

Lapassade Georges et Rousselot Philippe, 1990, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Loris Talmart.

Maingueneau, Dominique, 1998, *Analyser les textes de communication*, Paris Nathan.

Maingueneau Dominique, 1999, «Ethos, scénographie, incorporation», in Amossy (1999), 75- 1000.

Molinié Georges, 1992, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.

Perelman Chaim et Olbrechts-Tyteca Olga, 2000 (1958), *Traité de l'argumentation – La nouvelle rhétorique*, Bruxelles Éditions de l'Université de Bruxelles.

DISCOGRAPHIE

Chi-Lites (The), *Give More Power To The People*, Brunswick 55450.

Curtis Mayfield, *Move On Up, the best of*, Warner Chappell Music, SELCD 568.

Dyke and the Blazers, *We Got More Soul*, Original Sound 86.

Gil Scott-Heron, *Real Eyes*, Arista AL9540.

Impressions (The), *Keep On Pushing*, ABC 10487.

Impressions (The), *People Get Ready*, ABC 10622.

Impressions (The), *We're A Winner*, ABC 11022.

Impressions (The), *We're Rolling On*, ABC 11071.

James Brown, *James Brown*, Polydor, 2664 123.

Last Poets (The), *The Last Poets*, Celluloid, Cell 6101.

Little Milton, *We're Gonna Make It*, Checker 1105.

Marvin L. Simms, *Talkin' Bout Soul*, Revue 1104.

Really Heavy Soul – Dirty Guitar-Driven Fat Assed Funk, Ocho, OCHOCD006.

Sam Cooke, *A change Is Gonna Come*, RCA 8486.

Say it loud – Brotherhood, Pride & Groove On Blue Note, Blue Note, 7243 541295 2 0.

Sly & the Family Stone, *Anthology*, Epic, EG37071.

Stand Up and Be Counted – Soul, Funk And Jazz From A Revolutionary Era, Harmless, HURTC D 020.

Stand Up and Be Counted – Soul, Funk And Jazz From A Revolutionary Era (Volume 2), Harmless, HURTC D 028.

Syl Johnson, *Different Strokes*, Twilight 103.

Syl Johnson, *Is It Because I'm Black*, Twilight 125.

Tony Clarke, *Ghetto Man*, Chicory, 409.

Undisputed Truth (The), *Face To Face With The Truth*, Tamla Motown 2C064-93.236

Watts Prophets (The), *Rappin' Black In A White World*, ALA.

Willie Hightower, *Time Has Brought about A Change*, Fame 1474.